



## Caminhos da Arte Concreta. Os percursos da vanguarda construtiva no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1946 e 1957

*Ways of Concrete Art.*

*The paths of constructive vanguard in Rio de Janeiro  
and Sao Paulo between 1946 e 1957*

Stefanie Freiburger\* e André Augusto de Almeida Alves\*\*

\*Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Paraná (1997). Especialização em História da Arte pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2006). Diretora do Museu da Imagem e do Som do Paraná (2007-2010). Mestranda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Maringá (2016). Coordenadora de equipes técnicas, com experiência em arquitetura de edificações, patrimônio e artes plásticas.

\*\*Arquiteto e urbanista (1999), mestre (2003) e doutor (2008) em Arquitetura e Urbanismo pela FAUUSP. Professor associado do DAUUEM e membro do corpo docente permanente do Programa Associado de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo UEM/UEL. Desenvolve pesquisas sobre Arquitetura Moderna Brasileira, enfocando as relações entre arquitetura e sociedade em São Paulo e no Brasil no segundo pós-guerra.

### Resumo

O seguinte trabalho apresenta um comparativo entre os percursos de Waldemar Cordeiro e Mário Pedrosa como agentes condutores dos movimentos de arte concreta nas cidades da São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente. São abordados os seguintes aspectos para a percepção das semelhanças e divergências das ações destes agentes: suas posturas políticas, a presença marcante da crítica, os postulados teóricos e a formação dos artistas que aderiram ao movimento artístico da arte concreta. O recorte temporal inicia com as primeiras manifestações destes personagens em prol de uma arte abstrato geométrica até a exposição conjunta dos grupos paulista e carioca, que representa o momento de afirmação da arte concreta no Brasil.

Palavras chave: Arte Concreta. Waldemar Cordeiro. Mário Pedrosa.

### Abstract

The following paper presents a comparison between the paths of Waldemar Cordeiro and Mario Pedrosa as conducting agents of concrete art movements in the cities of São Paulo and Rio de Janeiro respectively. The following aspects to the perception of the similarities and differences of the actions of these agents are covered: their political views, the striking presence of critical, theoretical postulates and the formation of the artists who joined the artistic movement of concrete art. The time frame begins with the first manifestations of these characters towards a geometric abstract art to the joint exposition of São Paulo and Rio groups, representing the moment of affirmation of concrete art in Brazil.

Keywords: Concrete Art. Waldemar Cordeiro. Mário Pedrosa.

## Introdução

1 O abstracionismo, termo surgido com as vanguardas europeias na década de 1910 e que se refere às formas de arte não regidas pela figuração e pela imitação do mundo, resultou numa ampla gama de direções assumidas como arte abstrata. De todo modo, podem ser organizadas em duas grandes vertentes. A primeira, inclinada ao percurso da emoção, ao ritmo da cor e à expressão de impulsos individuais, encontra suas matrizes no expressionismo e no fauvismo. A segunda, mais afinada com os fundamentos racionalistas das composições cubistas, o rigor matemático e a depuração da forma, aparece descrita com abstração geométrica.

**A** arte concreta percorreu no Brasil dois caminhos, que conduziram a diferentes produções artísticas e posições ideológicas frente ao programa estético construtivo. Estes caminhos foram abertos pelos movimentos artísticos abstracionistas geométricos que iniciaram e se firmaram concomitantemente em São Paulo e no Rio de Janeiro no final da década de 1940 e início de 1950. O conjunto de ações e relações sociais de atores integrantes destes movimentos, seus discursos bem como os acontecimentos da época em cada cidade foram cruciais para o estabelecimento desta vertente artística e não simplesmente, como tão largamente difundida, a definição de paulistas sendo fundamentalmente dogmáticos e submissos à teorias importadas e cariocas extremamente intuitivos e libertários. Como salientou a socióloga Glaucia Villas Boas (2014, p.01):

A construção diferenciada do concretismo nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo não

se deve a uma essência irracional ou racional atribuída respectivamente a cariocas e paulistas, mas sim a um encadeamento singular de fatos, definido pelas disputas e pela ação de críticos, de artistas, de artistas/críticos, próprio de cada uma daquelas cidades.

Neste sentido, dois personagens são fundamentais no direcionamento da trajetória da corrente construtiva em solo brasileiro: Waldemar Cordeiro em São Paulo e Mário Pedrosa no Rio de Janeiro. Cordeiro, brasileiro nascido na Itália, chega ao Brasil em 1946, um pouco depois do retorno de Pedrosa ao Brasil, exilado nos Estados Unidos em decorrência das perseguições sofridas pelo regime do Estado Novo. Ambos são contra o sistema representativo vigente – o figurativismo, e acreditam no potencial revolucionário e transformador do abstracionismo<sup>1</sup>, apesar de ainda não estarem vinculados a nenhuma vertente específica.

Waldemar Cordeiro se estabelece em São Paulo e começa a trabalhar como jornalista e crítico de artes na Folha da Manhã. Mário Pedrosa, que já publicava artigos no Correio da Manhã a partir de Nova York, fixa-se no Rio de Janeiro e assume uma coluna regular sobre artes plásticas dando continuidade às suas publicações neste mesmo jornal.

A partir de então, as ações destes personagens são determinantes na difusão e na produção de obras abstratas e, após 1948, essencialmente de obras abstrato geométricas. Contudo, estas produções encontram cenários bastante diversos entre as duas cidades no que se refere à sua aceitação e defesa, assim como os preceitos teóricos das produções tem distinções, apesar da base construtiva em comum. Enquanto Mário Pedrosa fundamenta vigorosamente sua percepção sobre o abstracionismo a partir da Gestalt, representada na sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, Cordeiro apoia-se na “teoria da pura visibilidade” desenvolvida pelo pensador alemão Konrad Fiedler (1841-1895). Assim como não há resistência significativa no ambiente intelectual do Rio de Janeiro quanto às posturas de Mário Pedrosa em defesa da arte concreta - provavelmente por sua já conquistada posição como crítico reconhecido, com trânsito e atuação no meio artístico, político e intelectual, para Waldemar Cordeiro o cenário em São Paulo não foi tão receptivo. Com sua postura contra o formalismo, o realismo e o abstracionismo lírico, viu-se dentro de uma polêmica que extrapolava o âmbito da arte, pois

representava para muitos intelectuais, naquele momento, uma postura antinacionalista, face à relação que se estabelecia entre o figurativismo e a expressão da identidade nacional.

Ambos, cada um a seu modo, propiciaram o desenvolvimento de um dos momentos mais significativos da produção artística nacional, com ressonâncias em várias esferas da produção cultural. Este trabalho pretende, a partir de breves percursos destes agentes históricos no período de surgimento e afirmação da arte concreta no Brasil, cotejar sua inserção frente aos cenários artístico, político e intelectual paulistano e carioca. Para o objetivo em questão, optou-se por autores que retrataram individualmente estas trajetórias em obras recentes, no debate consolidado. A utilização dos textos críticos de Waldemar Cordeiro e Mário Pedrosa evidentemente acrescentaria novas nuances e contribuiria para a qualidade do debate, mas acarretaria numa produção muito mais alongada. Neste sentido, o foco do trabalho é a repercussão e permanência dos temas e abordagens destes agentes no referido momento histórico.

### **Um ambiente favorável**

Antes de vislumbramos as atuações dos personagens citados, é mister ressaltar que a força e a velocidade da retomada da tradição construtiva no Brasil, com a adesão entusiasmada dos artistas pela arte abstrato geométrica encontram suas raízes no contexto político e econômico do período.

A formação mais ou menos simultânea, no campo das chamadas artes visuais, de uma vanguarda de linguagem geométrica no Rio de Janeiro e em São Paulo, no início dos anos 50, obedecia a razões sem dúvida mais significativas do que simplesmente o entusiasmo por recentes exposições de Max Bill, Calder, Mondrian. (BRITO, 1999, p.34)

A guerra tinha acabado e o regime do Estado Novo havia sido deposto. O Partido Comunista havia voltado à legalidade e constituía o maior partido comunista da América, com aproximadamente 200 mil membros. A arquitetura moderna brasileira vivenciava seu momento de afirmação, com repercussão internacional. Vários outros artistas e intelectuais aportavam no Brasil, advindos de uma Europa arrasada pela guerra.

Nos anos 1950, o país tentava aproveitar as divisas acumuladas durante a guerra para aumentar sua capacidade de produção e se lançar definitivamente na era da industrialização. O Brasil conhece, então, um desenvolvimento econômico acelerado e aparece como forte candidato a ocupar um lugar privilegiado no novo arranjo das nações, incluindo no domínio artístico. A ideia da mudança do centro mundial das artes de Paris para São Paulo seduzia os espíritos mais audaciosos, que acreditavam na possibilidade de o país participar do debate cultural da época com uma contribuição significativa e original. (COUTO, 2004, p. 16)

Além do aspecto desenvolvimentista, a opção pelo caráter construtivo na obra de arte também resultou de uma lacuna deixada após as vanguardas. Para Ronaldo Brito, pintores como Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari não haviam dado o salto transformador proposto pelas vanguardas históricas, continuavam presos aos antigos esquemas de representação: não se tinha compreendido ainda de todo as operações levadas a efeito pelo cubismo e a partir dele. Deste modo, acredita que somente a partir do interesse dos artistas brasileiros pelas formulações construtivas foi possível articular uma prática e uma teoria artísticas realmente modernas (BRITO, 1999, p. 35).

Ou, como mostrou Antonio Candido,

a revolução estética modernista havia sido absorvida pela rotina das artes e do gosto, o que era bom, mas por outro lado perdeu-se um pouco rapidamente de vista uma das evidências modernas: que o acerto em arte passa pela elaboração formal, chave da eficácia social. (CANDIDO, apud Arantes, 1995, p. 17)

Neste sentido, reitera-se a premissa que nenhum acontecimento histórico deve ser lido isoladamente, mas com a compreensão de que vários fatores – econômicos, sociais, políticos, culturais, sempre estarão presentes e interligados na condução dos eventos humanos.



Figura 01 - Waldemar Cordeiro, sem data. Fonte: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/waldemar-cordeiro> (2013)

## Waldemar Cordeiro

Waldemar Cordeiro (figura 01) nasceu em Roma em 1925, mas foi registrado na Embaixada do Brasil. Sua formação passa pelo Liceu Tasso e pela Accademia di Belle Arti, onde lia Gramsci, Max Bill, Wolflin, Fiedler e Worringer. Dinâmico, inquieto, criativo, fluente, aglutinador, polêmico, entre tantos outros adjetivos que irá receber ao longo da vida, logo começa a atuar no Brasil, escrevendo críticas de arte na Folha da Manhã e organizando e participando de mostras de artistas modernos. Neste momento, entre 1946 e 1947, sua produção artística ainda era de cunho expressionista.

Após breve retorno à Itália, em 1948, Cordeiro fixou-se definitivamente no Brasil. Nesse período de permanência na Itália convive com membros do Partido Comunista Italiano, vínculo já estabelecido no início da década. Conforme Givaldo Medeiros, durante esta permanência na Itália, mais especificamente em Roma, vários artistas alinhados com a arte abstrata aglutinaram-se na tentativa de conciliar comunismo e arte de vanguarda, com o intuito de provocar o livre-pensar dentro do partido.

No convívio com artistas ligados ao PCI, Cordeiro modela suas posições culturais e políticas segundo o conceito de intelectual dirigente de Antonio Gramsci – a partir da premissa de que a atuação cultural é necessariamente política, cabendo ao intelectual, enquanto agente per-

suasivo, consciente do seu lugar na história, na vida da nação, participar ativamente da produção de valores endereçados à transformação das concepções de mundo das massas. Sua obra segue marcada pela preocupação com a função social do artista, orientada pelo desejo de assentar a arte sobre uma linguagem universal, de modo a restabelecer seus nexos coletivos. Realiza nesse ponto uma interpretação original das idéias de Konrad Fiedler à luz das de Gramsci, reendereçando a pura visualidade ao encontro da vida: a arte é pensada enquanto inteligência da comunicação, como infra-estrutura e meio de pesquisa da linguagem visual. (MEDEIROS, 2007, p.66)

Outro grupo de artistas italianos, reunidos ao redor da revista Forma, bem como o manifesto Forma I, que acompanhava a exposição deste grupo em 1947, também fornecem apoio para o que virá a desenvolver no retorno ao Brasil. As discussões levantadas pelos artistas do grupo, que defende uma arte abstrata engajada, versam sobre a necessidade de orientar os trabalhos na elaboração de uma arte consciente e racional, excetuando-se os aspectos intimistas, herméticos, metafísicos e transcendentais na arte, com o propósito de suscitar apenas valores concretos de conteúdo e forma.

Novamente no Brasil, retoma a defesa da arte abstrata, agora reforçada sob efeito da sua experiência na Itália, que o certifica

da incompatibilidade entre regionalismo e arte de vanguarda, postura que será transferida ao meio artístico paulistano, ao enfatizar a primazia do conhecimento, da inteligência, da objetividade e da intencionalidade sobre quaisquer sensibilismos, na polêmica que se seguirá, opondo à visão nacionalista reinante no meio a defesa intransigente de uma arte abstrata de alcance internacional. (MEDEIROS, 2007, p.67)

A polêmica em questão é realismo versus abstracionismo, que toma corpo neste ano de 1948, com uma série de conferências e palestras realizadas sobre as diferenças entre figuração e abstração. Como coloca Otília Arantes (1996, p.20), “não se concebia entre nós atividade cultural que não estivesse a serviço da figuração do país ainda muito incerto de si mesmo – pintar era ajudar a descobri-lo e edificar em parcelas uma nação diminuída pelo complexo colonial”.

Em 1949, não só a defesa da arte abstrata era visível, com a publicação dos textos “Abstracionismo”, na Revista Artes Plásticas e “Ainda o abstracionismo” na Revista Novísimos, como sua atuação artística, apresentando obras construtivas em coletivo no Teatro Municipal e realizando a exposição do grupo Art Club de São Paulo no MASP. Este grupo, que teve sua criação promovida por Cordeiro, era uma associação de artistas que se dedicava ao experimentalismo, fundada nos moldes do Art Club de Roma, uma iniciativa dos artistas vanguardistas italianos para criar

um livre intercâmbio, sem intervenção de órgãos governamentais, entre artistas de vários países, defensores das formas mais radicais da arte.

A conturbada penetração do abstracionismo em São Paulo neste período e no ano seguinte deu-se fundamentalmente por dois eventos: a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM, Do Figurativismo ao Abstracionismo, em 1949, na qual Cordeiro expôs, e a exposição retrospectiva de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo - MASP, em 1950. E aqui não podemos deixar de mencionar outro aspecto fundamental na difusão do abstracionismo que foi o surgimento destes museus. Como lembra Glaucia Villas Boas (2014), “o reconhecimento e a consagração do movimento concretista ocorreram em larga escala devido à criação de espaços de exposição das obras, que não existiam nas décadas anteriores, utilizando-se hotéis, saguões de hospitais, livrarias e bibliotecas”.

A partir da exposição de Max Bill, que neste momento publica “O Pensamento Matemático na Arte do Nosso Tempo”, dá-se início a um movimento de confluência na produção da maioria dos artistas abstratos de São Paulo. Como consequência desta confluência o termo Arte Concreta que, surgido na década de 1930 com Van Doesburg “significava uma redefinição do conceito de abstração, em busca de uma maior adequação à verdade do trabalho de arte” (BRITO, 1999, P.37), tomava agora a forma de movimento artístico: “o

entusiasmo local pelos postulados racionalistas da arte concreta [...] fez grassar entre os que aqui estavam uma tendência geométrica inequívoca e os conceitos construtivos implícitos nessa tendência” (idem, *ibidem*). O grande interlocutor deste movimento em São Paulo é Waldemar Cordeiro.

O projeto da I Bienal de São Paulo já vinha sendo gestado pela diretoria do MAM desde sua abertura e, até seu lançamento, em outubro de 1951, permaneciam no meio artístico as discussões a favor ou contra o abstracionismo. O teor do conjunto de obras expostas na Bienal, selecionadas a partir dos critérios do seu regulamento, que pretendia oferecer um panorama das tendências da arte moderna, somado ao primeiro prêmio concedido à obra de Max Bill – “Unidade Tripartida”, contribuíram para amplificar os debates. Vale aqui uma ressalva, que, apesar da discussão gerada sobre os artistas nacionais que não foram convidados e/ou sobre o caráter demasiado abstrato da mostra, conforme aponta Maria de Fátima Morethy Couto (2004, p. 61-2), “ a ascendência da geração modernista sobre o meio artístico e intelectual brasileiro era ainda evidente em 1951. Para compor as salas especiais do pavilhão brasileiro foram convidados, em sua maioria, artistas já consagrados nacionalmente [...]. Os prêmios nacionais foram concedidos a artistas figurativos, a maioria com carreiras estabelecidas”.

Um ano após a Bienal, e no rastro de todos os outros eventos, o grupo de artistas com os quais

Waldemar Cordeiro dialogava, alguns já parceiros desde a exposição “19 Pintores”, em 1947, decide se organizar e promover uma exposição. O grupo, denominado “Ruptura”, apresenta então suas obras em dezembro de 1952 no MAM, resultado das pesquisas sobre arte abstrata que desde 1948 adquiriam corpo no meio artístico paulistano, acompanhadas de um manifesto. É interessante perceber as semelhanças deste com o manifesto Forma I, de 1947, citado anteriormente: “o quanto esse modelo programático, em franca explicitação das posturas valorizadas e rechaçadas, definindo o adequado e o inadequado, reflete-se no manifesto Ruptura, apesar das produções artísticas divergirem significativamente” (MEDEIROS, 2007, p.67).

Explicitando as bases do movimento, essa apresentação da arte concreta é simultaneamente uma ruptura com as instituições e uma ação sobre a cultura. Tratava-se de abrir espaço para o abstracionismo numa dupla frente, contra os interesses extra artísticos que dominavam os julgamentos estéticos, veiculando a discordância com as posições dominantes, e contra a incompreensão do “salto qualitativo” dado pela arte moderna. Impunha-se radicalizar a ruptura para dissociá-la da assimilação naturalista, da neutralização acrítica dos “princípios novos” nas “formas velhas” da figuração, procurando evidenciar e explorar o passo subsequente, conseqüente à abordagem cubista. (MEDEIROS, 2007, p.72)

Contudo, a atuação crítica de Cordeiro encontra forte oposição e assume forma combativa. Um dos maiores opositores neste momento é o crítico Sergio Milliet, que “desqualifica o manifesto pela falta de explicação clara dos princípios norteadores do programa de renovação das artes plásticas dando origem a uma discordância com Cordeiro que define a recepção da crítica paulista aos concretos” (VILLAS BOAS, 2014). Mas Milliet não estava só. A revista Fundamentos, como Aracy Amaral (1984, p. 235) constata, “se apresenta, de fato, como a tribuna do realismo nesses anos antes e depois da implantação das bienais.”

Nos idos de 1953, com a realização do II Salão Paulista de Arte Moderna e da II Bienal de São Paulo, à revelia da postura de vários críticos e intelectuais, na classe artística o ambiente começava a dar sinais de calma, vide o depoimento de Domingos de Lucca Junior, no jornal Folha da Manhã de 8 de fevereiro de 1953:

Para festejar a realização vitoriosa do II Salão Paulista de Arte Moderna e agora, após o seu encerramento, comemorar os resultados da respectiva premiação, realizou-se terça-feira passada, no Clube dos Artistas, um grande e animado jantar de confraternização dos nossos vários grupos de artistas plásticos. Elementos das mais variadas tendências compareceram, a fim de demonstrar que, acima dos debates estéticos e até mesmo dialético que se travam simultaneamente com as realizações objetivas

da pintura, da escultura, da gravura, da cerâmica e da decoração, persiste – forte, coesa e fraterna – a união e a estima recíproca de todos os elementos unidos pelas afinidades do trabalho, da paixão pela arte e pelo ideal da sua elevação. (in BANDEIRA, 2002, p. 54)

Ou, como coloca Maria de Fátima Morethy Couto (2004, p. 70), entre a realização das duas bienais “parece ter-se instalado no país um clima mais favorável à arte abstrata e à interação com as vanguardas nacionais”. Esta colocação aponta para a ocorrência simultânea de outras manifestações que “contribuíam para a divulgação, entre o público, das pesquisas da vanguarda abstrata” (idem, p. 71). Neste sentido podemos destacar as produções de Samsor Flexor e Alfredo Volpi.

O momento de afirmação do movimento de arte concreta acontece com a exposição conjunta dos grupos de São Paulo e do Rio de Janeiro, a I Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM-SP, em 1956. “A exibição fora planejada em São Paulo com o objetivo de ampliar a discussão sobre o concretismo na poesia, nas artes plásticas e no design em nível nacional” (VILLAS BOAS, 2014).

Neste momento,

em que a produção dos artistas concretos paulistas e cariocas foi colocada lado a lado pela primeira vez, é onde eclodem as diferenças na interpretação e no entendimento do que seja a arte concreta.



Surtem as posições divergentes de Cordeiro e do poeta carioca Ferreira Gullar. [...] A crise se estende para o interior do grupo concreto, gerando a sua dissolução. (NUNES, 2004, p.103)

### Mário Pedrosa

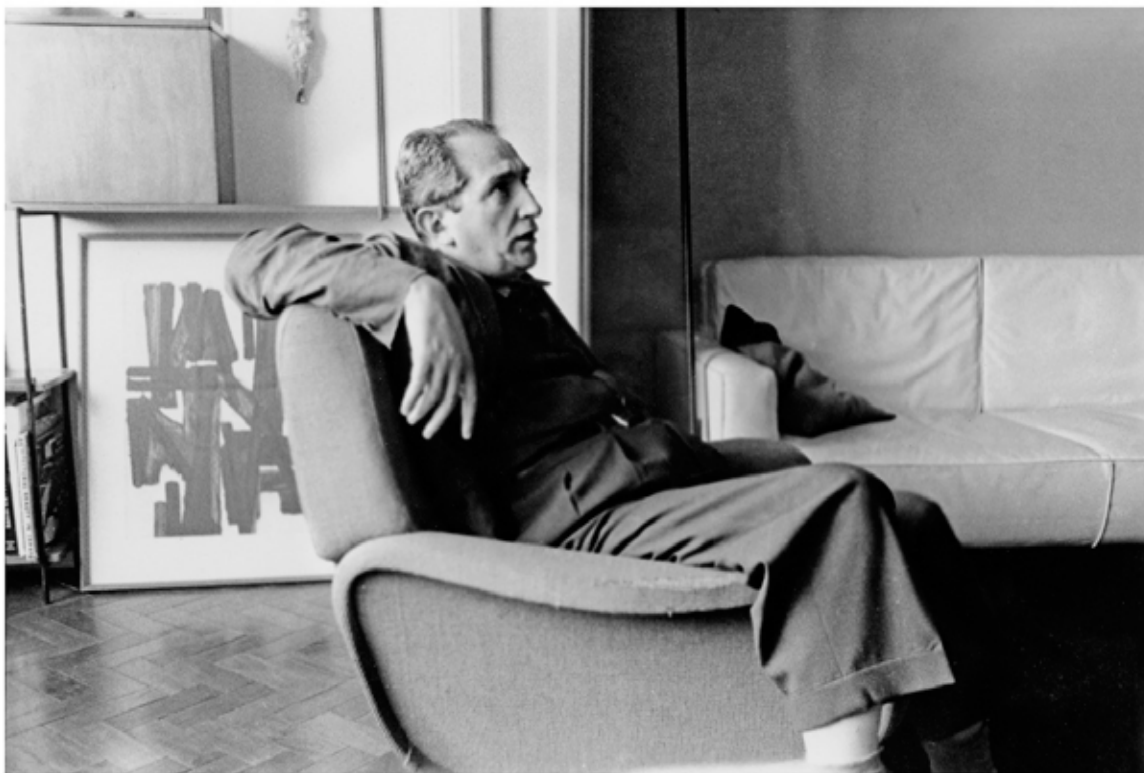
Mário Pedrosa (Figura 02) iniciou sua carreira de crítico de arte na década de 1930. Neste momento, e pelos anos subsequentes, sua atuação é extremamente marcada pelo seu ativismo político. Comunista trotskysta, é defensor entusiasmado

da arte moderna, mas elabora suas críticas sempre sob a ótica política, refletindo sobre o conteúdo social da arte.

Contudo, o contato com as obras de Alexandre Calder nos Estados Unidos, em 1944, promoveu uma mudança na postura do crítico, ocasionando grande impacto sobre sua percepção acerca das possibilidades da arte moderna. Deste contato resultaram ensaios críticos que se debruçavam sobre questões estéticas, alterando definitivamente a condução das suas leituras sobre obras de arte:

Nesses textos, a adesão do crítico à causa da arte abstrata se mostra com toda a clareza pela primeira vez. E é neles também que se delineiam as feições fundamentais de seu ponto de vista: Pedrosa passou a entender a forma plástica como um fator de transformação social. Nos termos de sua reflexão, a força expressiva da forma é um indutor poderoso da “reeducação da sensibilidade do homem”. É por meio dela que se torna possível “transcender a visão convencional” e, assim, “recondicionar o destino” da humanidade. Daí o desprezo pela figuração, pelo caráter alusivo da obra de arte, e a ênfase em seus meios e procedimentos mais específicos. Daí também a insistência na autonomia do trabalho artístico. A equação assume formas variadas ao longo de sua trajetória, mas em essência é essa aposta no caráter libertador da forma que constitui a base de seu projeto – e que se vê formulado pela primeira vez nos textos sobre Calder. (MOURA, 2014, p. 139)

Figura 02 - Mario Pedrosa em seu apartamento no Rio, 1959.  
Fonte: <https://www.cartacapital.com.br/revista/850/as-reflexoes-do-critico-mario-pedrosa-1951.html>



Nestes ensaios sobre Calder, Pedrosa descreve como a descoberta das formas abstratas puras de Mondrian e do neoplasticismo influenciaram a produção dos móveis do artista. “A identificação imediata de Calder com obra de Mondrian resultou do fato de que, ele próprio passara pelo impasse de uma investigação estética que partia do problema da pesquisa da forma” (ABRAÇOS, 2012, p.128). É possível perceber também, em vários destes ensaios como as teses da Gestalt, que irão conduzir sua produção crítica e teórica a partir de então, já estão presentes no seu vocabulário.

A influência da escola gestáltica deveu-se à própria formação que Pedrosa recebeu. [...] Entre 1927 e 29 estudou filosofia, sociologia e estética na Universidade de Berlim, onde começou a visitar o tema da Gestalt e estabeleceu um primeiro contato com as ideias de intelectuais como Max Wertheimer, Kurt Koffka, Wolfgang Köhler, que desenvolviam estudos sobre a psicologia da forma, os quais, a partir da psicologia experimental fundamentavam a ciência gestáltica. (ABRAÇOS, 2012, p.19)

Gestalt é um termo alemão de difícil tradução. O termo mais próximo em português seria forma, mas a palavra gestalt tem o significado de uma entidade concreta, individual e característica, que existe como algo destacado e que tem uma forma ou configuração como um de seus atributos. A Teoria da Gestalt, em suas análises estruturais, encontrou determinadas leis que regem a percepção

humana das formas, facilitando a compreensão das imagens e ideias. Essas leis seriam conclusões sobre o comportamento natural do cérebro, no que concerne ao processo de percepção.

Neste momento de redirecionamento de postura, em 1945, Pedrosa voltava do seu segundo exílio. Mas era uma transição suave, pois Pedrosa não havia se desvinculado da realidade brasileira, visto que continuava publicando no jornal *Correio da Manhã* a partir dos Estados Unidos. Não havia, portanto, espaço a conquistar para o crítico de arte que atuava desde 1930 e que, desde sua referencial crítica de 1933 sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz, já possuía o reconhecimento da classe artística e intelectual. Mas não somente isto,

a formação cosmopolita desde muito cedo, o suporte material e político da família, o convívio com a elite ilustrada na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, o casamento com Mary Houston, os contatos com os surrealistas franceses, a militância em funções-chave no partido comunista e no trotskismo – que o torna interlocutor de intelectuais de diversas partes do mundo –, o treinamento teórico na Universidade de Berlim, o domínio de idiomas, o contato pessoal com artistas de grande projeção no cenário internacional como Calder e Miró, a amizade com a esposa do dono de um dos principais jornais do país e futura diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio): todos esses fatos, aparentemente desconexos,

contribuem para a consolidação de um poder cultural bastante particular naquele momento no Brasil. (MOURA, 2014, p. 138)

Já há algum tempo estabelecido no Brasil, dois eventos praticamente simultâneos, e que se mostrarão complementares, serão responsáveis pela formação de um grupo de artistas que, sob a condução de Mário Pedrosa, protagonizarão a produção da arte concreta no Rio de Janeiro. O primeiro deles é a formação do Atelier do Engenho de Dentro. Almir Mavignier, jovem artista plástico que trabalhava no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, organizou um atelier de pintura dentro do Setor de Terapêutica Ocupacional e Recreação, dirigido por Nise da Silveira. Impressionado com a produção dos pacientes internos, Mavignier convidava outros artistas conhecidos seus para apreciarem as obras, e logo iniciou ações para retirar as pinturas do anonimato. A primeira exposição das obras do Engenho de Dentro foi realizada na galeria do Ministério da Educação e Cultura (MEC) em 1947 e era composta por 245 pinturas. Durante o período da exposição Mavignier conheceu Mário Pedrosa, o qual acabou, por ocasião do encerramento da mostra, pronunciando uma conferência. Publicada com o título *Arte, Necessidade Vital* a narrativa sobre a produção artística dos doentes mentais estava voltada para o campo da psicologia, e, a partir da convivência que estabeleceu com as atividades do atelier, acabou retornando seus interesses pelas teorias gestálticas, iniciados durante o curso de Filosofia da Universidade de Berlim (1927-29).

[...] sem que aparecesse o termo concretismo ou construtivismo, a crítica de Mario Pedrosa levava à desconstrução das regras da arte moderna figurativa. Pedrosa defendeu o caráter artístico dos desenhos e da pintura dos internos, afirmando que a quebra dos cânones renascentistas com o advento da pintura moderna, havia gerado uma incompreensão quanto à concepção de arte. [...] A diferença da concepção de Mario Pedrosa relativamente àquelas de outros críticos era o projeto de ruptura com o figurativismo que ele acalentava, e os instrumentais teóricos que usava, calcados em suas reflexões sobre a Psicologia da Forma, o que certamente lhe garantia uma posição diferenciada [...] no combate pelo reconhecimento de seu projeto construtivista de renovação da linguagem artística. (VILLAS BOAS, 2014)

O segundo evento foi a produção da tese *Da natureza afetiva da forma na Obra de Arte*, elaborada com a intenção de participar do concurso para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, apresentada em 1949 e defendida em 1952. Apesar de não aprovada no concurso, esta tese iria conduzir, além da sua produção literária, a atuação de uma geração de artistas. Fundamentada na bibliografia de vários estudiosos do problema da forma (incluído aí Konrad Fiedler), mas com mais ênfase nos teóricos da *Gestalt*, a tentativa de solucionar a antítese subjetividade *versus* objetividade,

estaria superada à medida que a chave da experiência estética estivesse nas propriedades intrínsecas à obra de arte, ou na natureza afetiva da forma. É o que a tese tenta demonstrar através de uma psicologia da arte voltada para as obras e suas qualidades formais (fisionômicas), que comandariam as reações afetivas do espectador. O que garantia a universalidade da obra, seu poder de comunicar, seria o fato que as leis que a governam também se aplicam ao campo cognitivo. Mais do que isso, de acordo com a Gestalt, a “boa forma” é tanto da realidade física como do sistema nervoso e das estruturas perceptivas. (ARANTES, 1996, p. 25)

O atelier, que funcionou até 1951, acabou se configurando como um agente catalizador na formação de um grupo de jovens artistas ao redor de Mário Pedrosa, mais especificamente Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik. “Pedrosa encontrava-se regularmente com os jovens, ouvindo suas inquietações e relatos, emprestando livros e fazendo-lhes proposições. Nos encontros em sua casa, Mavignier informava sobre as últimas obras do ateliê, enquanto Palatnik dava lições de luz e Pedrosa discutia o manuscrito de sua tese” (VILLAS BOAS, 2008, p. 214).

À parte os encontros realizados com o grupo Pedrosa atua intensamente como crítico. Na sua atuação, decidido a defender os seus postulados em favor da arte abstrato geométrica e abrir caminho para esta nova linguagem, Pedrosa sabia

que deveria desconstruir alguns ícones da narrativa figurativa dominante.

Não seria possível propor uma nova estética, nem estimular novos caminhos, sem romper explicitamente com os ídolos artísticos das gerações anteriores – todos representantes, em alguma medida, da ambição de utilizar a arte para encaminhar uma mensagem social, uma figura humana intensamente expressiva, ou pelo menos uma forte referência à identidade nacional. [...] O grande arauto da arte brasileira na década de 1940 era Cândido Portinari. [...] Nomes como o de Alfredo Volpi e Milton Da Costa eram praticamente ignorados, e os artistas mais jovens sentiam-se ainda inseguros em seguir novos caminhos estéticos que não os que Portinari traçara para a arte brasileira. O ídolo precisava ser derrubado para que novos caminhos se abrissem, e Mário Pedrosa sentiu visceralmente esta necessidade quando finalmente decidiu-se a realizar o gesto inevitável que remodelaria inteiramente o ambiente das vanguardas modernistas no Brasil. Seu texto crítico sobre “O Painel Tiradentes” (1949) foi este gesto. (BARROS, 2008, p. 52)

Nos anos que seguem é registrada uma profícua produção literária dedicada a comentar e difundir artistas ligados à arte concreta, com publicações nos jornais Correio da Manhã e Tribuna da Imprensa. Pedrosa propiciou, através destes textos, um ambiente receptivo às produções destes

artistas, o que estimulou a formação do Grupo Frente, em 1953. A primeira exposição do grupo foi em 1954, no Instituto Brasil-Estados Unidos, e teve sequência no ano seguinte, desta vez no MAM Rio, com mais adeptos.

A I Exposição Nacional de Arte Concreta, que se realizara primeiramente em São Paulo, em dezembro de 1956, é montada no Rio de Janeiro em janeiro de 1957 no edifício do MESP. A partir desta exposição, Mário Pedrosa irá publicar um artigo intitulado *Paulistas e Cariocas* e dará início à uma série de divergências entre os grupos das duas cidades. Capitaneadas por Ferreira Gullar, discípulo de Pedrosa, as manifestações contrárias à posição dos paulistas frente aos preceitos concretistas irão culminar no lançamento do Manifesto Neoconcreto, em 1959.

### Paralelos possíveis

No cotejamento dos caminhos da afirmação da arte abstrata no Brasil a partir de seus dois maiores agentes, salientamos quatro aspectos que são fundamentais para percebermos suas semelhanças e diferenças. São eles: suas posturas políticas frente à produção artística, a presença marcante da crítica na difusão ou oposição do movimento artístico em questão, os postulados teóricos que fundamentaram suas ações e as origens diversas dos artistas que integraram os grupos artísticos paulista e carioca.

### Postura política

Mário Pedrosa era comunista. Filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro em 1925. No período de estudos em Berlim, de 1927 a 1929, tem a oportunidade de acompanhar de perto as disputas internas do Komintern que culminaram com a expulsão de Trotsky do partido russo. Tais eventos provocaram a mudança de posição de Pedrosa, que, ao voltar para o Brasil, decide se empenhar na criação de grupos oposicionistas na linha trotskysta já que o PCB, à época, estava ligado às concepções stalinistas. Esta iniciativa provoca sua expulsão do partido em 1929. Continua sua militância e acaba sendo perseguido tanto pelo governo de Vargas como pelos integrantes do PCB. Nos anos seguintes tem início sua carreira de crítico, mas sua ativa militância trotskysta o leva ao exílio logo após o golpe do Estado Novo. No retorno ao Brasil, em 1945, mantém-se atuante e funda o semanário Vanguarda Socialista e participa da fundação da União Socialista Popular, não mais vinculado ao movimento trotskysta, mas voltado a um socialismo independente. Contudo, não escapou de ser malvisto tanto pela direita como pela esquerda comunista. Como colocou Marcelo Mari (2006, p. 14) em sua tese, “assim como Leon Trotsky, Pedrosa optou por uma arte que fosse revolucionária e que mantivesse por isso independência frente aos poderes constituídos”.

Waldemar Cordeiro teve sua formação inicial forjada dentro dos preceitos marxistas, tanto no ambiente de estudos da Accademia di Belle Arti

como na convivência com os artistas italianos integrantes do PCI. Contudo, tanto a postura do Forma, que se autodenominavam “formalistas e marxistas, convencidos de que os termos marxismo e formalismo não são irreconciliáveis” (NUNES, 2004, p.32) quanto a do próprio PCI, que tinha Gramsci como fundador, elaboram reformulações ao marxismo clássico. A influência destas posturas é percebida na sua conduta no Brasil, nas suas publicações, na formação do Art Club de São Paulo e até no modelo elaborado para o icônico manifesto Ruptura. A vinda de Cordeiro ao Brasil não arrefece sua filiação marxista, contudo “não se filia ao PCB por discordar da orientação partidária predominante, que priorizava o realismo como forma de manifestação artística” (MEDEIROS, 2007, p.68).

### **Presença da crítica**

A questão política nunca esteve dissociada do percurso da arte concreta no Brasil. O Partido Comunista Brasileiro foi, sem dúvida, um grande veículo de circulação de ideias e propostas para intelectuais, artistas, jornalistas, teóricos e críticos de arte, dada a sua força e representatividade nos ambientes políticos e pelo expressivo número de integrantes.

Na época em que Cordeiro e Pedrosa aportaram por aqui, trazendo suas premissas abstratas de cunho construtivo para as artes plásticas, a seção do partido no Brasil seguia a vertente oficial,

stalinista. As diretrizes desta vertente estavam, neste momento, marcadas pelo cenário polarizado da guerra fria entre Estados Unidos e URSS, e conduziam uma postura bastante ofensiva. A orientação do partido era a do Realismo Socialista, onde “a obra seria capaz de emocionar o espectador com sua forma clara e coesa e com seu conteúdo específico da criação socialista”. Contudo, a “fixação da imagem humana e de uma visão positiva da construção do cotidiano interditava toda elaboração de forma conforme as regras da descontinuidade, contradição, opacidade” (MARI, 2006, p. 169).

Portanto, na polêmica desencadeada a partir de 1948 do realismo versus abstracionismo, o embate a favor do figurativismo refletia em linhas gerais a postura dos representantes do Partido Comunista Brasileiro. Esta polêmica foi significativamente mais intensa em São Paulo. A revista Fundamentos, que seguia as diretrizes soviéticas em defesa do realismo, foi a maior responsável pela repercussão desta polêmica. Neste momento, a produção de arte abstrata ainda não havia se direcionado para a abstração geométrica, mas estava dando seus primeiros passos através das ações iniciadas por Waldemar Cordeiro e Mario Pedrosa. Como bem colocado por Annateresa Fabris (1994), o desejo da vanguarda não é apenas produzir arte, mas determinar também sua evolução. Assim, seus instrumentos serão artísticos e linguísticos ao mesmo tempo. O artista de vanguarda é simultaneamente artista e teórico.

Práxis e teoria são incidíveis na ação da vanguarda: se a teoria elaborada pelo artista necessita da obra para uma compreensão real de seus alcances, a obra necessita da contribuição teórica sob pena de perder sua condição de ruptura epistemológica para converter-se em amostra de um estilo estranho, que se distingue tão somente pelo que traz de novo, que só cabe reproduzir por mimese (FABRIS, 1994, p. 20)

Waldemar Cordeiro e Mario Pedrosa representaram, neste momento, os grandes agentes da difusão dos preceitos estéticos e ideológicos das vanguardas construtivas em solo nacional, atuando intensivamente, com diversas publicações em jornais e periódicos. Apesar dos críticos contrários ao movimento terem direcionado algumas críticas à Mário Pedrosa, as maiores polêmicas se estabeleceram com Waldemar Cordeiro. Sua opção pelo abstracionismo ia contra as diretrizes estéticas da esquerda instituída e, “em última análise, o objetivo do grupo concreto era constituir a hegemonia da arte concreta, através da penetração dos seus ideais estéticos nos meios artísticos nacionais” (NUNES, 2004, p.44), postura que, por si só, gera divergências.

De todo modo, a posição crítica nas duas cidades é notadamente diferente. Pedrosa, mesmo preconizando a arte autônoma, de modo similar ao de seu contemporâneo, gozava de uma posição privilegiada no meio cultural. Com as publi-

cações periódicas de suas colunas de crítica de arte, era ele mesmo o maior divulgador da arte concreta no Rio de Janeiro, sem enfrentar a oposição direta de nenhum veículo literário.

### Postulados teóricos

Nestas publicações periódicas citadas acima ficará claro o programa crítico de Pedrosa, definido a partir da elaboração da sua tese *Da natureza afetiva da forma na Obra de Arte*:

O argumento do crítico é que a chave da experiência estética está na correspondência entre as propriedades intrínsecas à obra de arte e o sistema cognitivo do ser humano. O que garante a universalidade da obra é o fato de que as leis que a governam também se aplicam ao campo cognitivo: assim, de acordo com a Gestalt, o que vale para a forma cristalizada no objeto artístico vale também para o sistema nervoso e as estruturas perceptivas. [...] A tese marca a adesão a um formalismo radical, forjado a partir do exame de “leis” da percepção originadas no âmbito da psicologia cognitiva, portanto em território mais afeito aos cânones da ciência do que à reflexão estética. [...] O pendor cientificista e o desprezo por tudo aquilo que não diga respeito à gramática da forma e da percepção sinalizam a preocupação em recortar aquilo que pode haver de mais específico no campo das artes. Não por acaso, a proposta do tra-

balho é examinar, em seus próprios termos, “os fundamentos da universalidade da experiência estética”. (MOURA, 2014, p. 145)

Para Cordeiro, sua concepção de arte concreta é resultado de uma síntese que teve início com o contato com as ideias de Gramsci e do Forma e as, passando pelos postulados de Max Bill, pela *Gestalt*, e finalmente fundada no pensamento da “pura visibilidade” de Konrad Fiedler.

De acordo com Konrad Fiedler, a arte é um meio de conhecimento específico, diverso do conhecimento intelectual, que se dá por meio de conceitos. Através da arte, o homem desenvolve o conhecimento sensível – o conhecimento das linhas, das formas e das cores, que são a chave para o conhecimento primeiro do mundo, que se apresenta aos nossos sentidos, originalmente, de maneira caótica e desorganizada, em um turbilhão de sensações em confusão. A arte vem organizar essas sensações, criando uma forma de conhecimento puramente visual. Já em 1949, escrevia Cordeiro: “Nova forma de arte é a abstracionista, que resulta de uma modificação na reflexão dos valores de forma, na qual a complexidade da natureza sensível torna-se uma forma simples que tende ao conhecimento do valor das linhas e da cor na vida do homem.” Na concepção de Cordeiro, a arte concreta torna-se assim um instrumento do conhecimento visual. (NUNES, 2004, p.56)

Através da leitura destes dois trechos, a distância colocada entre as bases teóricas na formação dos artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro não parecem tão distantes. Sem dúvida, Mário Pedrosa atém-se quase que exclusivamente aos princípios da *Gestalt*. Cordeiro, a partir das formulações de Fiedler, direciona-se para o pensamento matemático de Max Bill:

Utilizando-se da geometria como modo operativo, como instrumento de criação, [...] Cordeiro visa atingir a visualidade humana nos seus aspectos mais fundamentais. A arte concreta busca reconstituir essa forma de conhecimento sensível nos seus níveis mais elementares, antes de qualquer formulação conceitual, discursiva, nesta zona em que o objeto é dado à pura intuição. Aqui voltamos novamente a Fiedler, que diz que o artista, “longe de anunciar um novo mundo ultra ou extra-sensível, penetra propriamente nas raízes da percepção dos sentidos, lá onde uma intuição ainda submissa aos fins do conhecimento conceitual não pode chegar.” Objetivo para que, como veremos, a psicologia da forma também concorreria. [...] Pois a geometria é universal: seus objetos, como os objetos da matemática, são ideais e absolutamente objetivos, na medida em que se dão como dados puros a serem manipulados por uma consciência destituída de uma subjetividade empírica. (NUNES, 2004, p.60)



Ambos compartilham das mesmas fontes construtivas, mas, pelo momento de vida de cada um, o contato foi particularmente diferente. Pedrosa teve seu contato com a Gestalt no final da década de 20, quando Theo van Doesburg ainda nem havia definido o conceito de arte concreta. Antes ainda da segunda grande guerra mundial, que, ademais toda a mudança do cenário mundial, deu novos rumos para a produção da própria Bauhaus. Não que tenha ficado alheio às produções teóricas que foram sendo produzidas e divulgadas nos 20 anos que transcorreram entre seu primeiro contato com a gestáltica até a formulação da sua tese, mas a experiência com os internos do atelier do Engenho de Dentro parece ter contribuído para a consolidação de sua essência teórica. Cordeiro, 25 anos mais novo, acompanhou, por sua vez, as manifestações concretistas em um contexto pós- segunda guerra, com vertentes muito mais voltadas ao design, à indústria, num momento de necessária revisão das utopias.

### **Formação dos artistas**

Atrelada à difusão dos preceitos teóricos está a aglutinação de artistas ao redor de cada núcleo artístico. A configuração dos grupos de arte concreta vinculados a estes dois personagens também representa dois paralelos interessantes.

Waldemar Cordeiro reuniu em São Paulo artistas já atuantes, alguns com formação profissionali-

zante, que já demonstravam suas especulações acerca dos rumos da arte moderna. “O grupo era mais homogêneo quanto a sua procedência estrangeira, origem social e formação profissional. A coesão entre os artistas fundou-se no projeto comum que compartilhavam sob a liderança de Waldemar Cordeiro” (VILLAS BOAS, 2014). Esta liderança foi muitas vezes adjetivada de ditatorial, rigorosa, dogmática, mas como nos lembra Medeiros (2007, p.65):

Não obstante o alardeado dogmatismo, sobressai um processo semeador, de contínua abertura, que procura vivenciar a própria época e conciliar fatura artística e bases teóricas às exigências coetâneas. Percurso em que a obra pictórica adquire a função ímpar de reflexão plástica sobre o panorama artístico, postulando-se como um modo singular e insubstituível de conhecimento da realidade.

No Rio de Janeiro, artistas muito jovens, sem conexões nos meios artísticos e oficiais encontraram na figura de Pedrosa um mentor. Por toda sua bagagem cultural, reconhecimento nos meios intelectuais e políticos e relacionamentos com críticos e artistas internacionais.

Os artistas cariocas formavam um grupo disperso e heterogêneo no que respeita a sua origem social e procedência; foram se reunindo e adquirindo identidade por meio de uma linguagem artística comum, sem que tivessem a priori

um projeto. [...] Mario Pedrosa tinha ascendência sobre os outros e cedo se investiu de autoridade capaz de realizar seu projeto de renovação do campo artístico (VILLAS BOAS, 2014)

Na literatura, evocam-se comumente as discussões ocorridas entre Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar para distinguir os artistas concretos em cariocas e paulistas,

como se a naturalidade pudesse definir características do afazer artístico. A naturalidade ou local de moradia dificilmente imprimiriam as qualidades de maior ou menor rigor às formas geométricas ou de maior ou menor afeição à objetividade ou subjetividade. (VILLAS BOAS, 2014)

Não subentender que a falta de rumo representasse no grupo carioca falta de talento, assim como estabelecer que o pertencimento de um artista a um grupo específico, sob a liderança ou tutela de outrem lhe retira sua personalidade ou não possibilite o desenvolvimento de sua autonomia, só podendo ser reconhecido sob um rótulo.

### Conclusão

É interessante perceber, na literatura pesquisada, como ocorre uma condução nas narrativas sobre as trajetórias dos movimentos de arte concreta nas diferentes cidades. Ficamos com a sensação que ora um, ora outro pretende tomar para si o mérito de legítimo precursor da arte concreta.

Ou, se não precursor, legítimo herdeiro.

Com uma leitura mais apurada, podemos perceber por vezes mais semelhanças que diferenças entre as retas intenções dos partícipes desta vanguarda construtiva no Brasil no momento de sua afirmação. Contudo, percebemos que as narrativas se dão por contraste, negando as similaridades.

Tanto Waldemar Cordeiro como Mario Pedrosa aderiram ao comunismo, e, apesar de seguirem linhas ideológicas diversas dentro do universo marxista, um gramsciniano e outro trotskysta, ambos defendiam a autonomia da arte, negando a ingerência do PCB sobre a liberdade do processo criativo do artista.

Atrelada a esta postura política fica nítida a influência direta da crítica sobre os processos de adesão e difusão dos movimentos artísticos em solo nacional. O engajamento político dos opositores paulistas, corroborados pela presença maciça de integrantes do PCB na *intelligentsia* nacional turva, sem dúvidas, as leituras sobre a atuação de Waldemar Cordeiro. Em contrapartida, Mário Pedrosa, apesar da sua clara posição contra o PCB não encontrou resistências, sendo ele a grande voz crítica ouvida no Rio de Janeiro, atuando simultaneamente como promotor, defensor e difusor da arte concreta e dos artistas ligados a ela.

Na literatura encontramos constantemente menções às divergências entre os movimentos

artísticos conduzidos respectivamente por Cordeiro e Pedrosa. Para o primeiro foi imputado o caráter programático, racionalista, dogmático e submisso às teorias estrangeiras. Ao segundo ficariam características mais intuitivas, originais e sensíveis. De todo modo, parece que a base construtiva comum é muito mais profunda e produz, à revelia das apregoadas teorias, obras bastante semelhantes.

Como fechamento, podemos apontar a quase inexistência de referências aos contatos entre todos os agentes envolvidos durante estes anos tão prolíficos. Ademais, não há dúvidas que um movimento não transcorreu sem o conhecimento do outro. A maior prova é a realização de uma mostra conjunta. Mas a possibilidade de terem ocorridos trocas de impressões plásticas e intercâmbios de ideias ordinariamente, em muito anteriores à mostra conjunta, contribuindo de alguma forma para o desenvolvimento dos trabalhos não é remota. Algumas passagens no universo literário sobre o assunto sugerem estes encontros. Talvez a passagem mais significativa seja sobre as idas de Waldemar Cordeiro ao Rio de Janeiro para troca de ideias com Mario Pedrosa, ainda nos idos de 1949, muito pouco exploradas:

Waldemar Cordeiro conhece Mário Pedrosa através de Almir Mavignier no mesmo ano de 1949, época das suas primeiras experiências na pintura abstrata. Ao tomar conhecimento

da tese de Pedrosa, esta o interessa tanto que ele faz várias viagens ao Rio, com o objetivo de discutir as teorias da Gestalt, assim como problemas políticos com o crítico. (NUNES, 2004, p.72)

Os desdobramentos do movimento neoconcreto obliteraram todas estas questões, ao considerar o movimento de arte concreta como apenas mais um momento deste processo maior e determinante, que culminaria no neoconcretismo.

## Referências

ABRAÇOS, Gabriela Borges. **Aproximações entre Mario Pedrosa e Gestalt: crítica e estética da forma.** Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) Universidade de São Paulo, 2012.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970.** São Paulo: Nobel, 1984.

ARANTES, O. B. F. (Org.). PEDROSA, Mário - **Política das Artes.** São Paulo: EDUSP, 1995.

ARANTES, O. B. F. (Org.). PEDROSA, Mário - **Forma e Percepção Estética.** São Paulo: EDUSP, 1996.

BANDEIRA, João (org). **Arte concreta paulista: documentos.** São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

BARROS, José D'Assunção. Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. São Paulo: **ARS - Revista do programa de pós-graduação em artes visuais**. ECA-USP, 2008. v. 6 n. 11, pp. 40-60. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202008000100004&script=sci\\_arttext&lng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202008000100004&script=sci_arttext&lng=es). Acesso em: 04 ago.2016.

BOAS, Gláucia Villas. Estética de ruptura: o concretismo brasileiro. Brasília: **VIS - Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB**, V.13 n°1/jan-jun 2014. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/issue/view/115>. Acesso em: 02 ago.2016.

BOAS, Gláucia Villas. A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 20, n. 2/ nov 2008, pp. 197-219. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/issue/view/999>. Acesso em: 04 ago.2016.

MARI, Marcelo. **Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MEDEIROS, Givaldo. Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro. **Revista do IEB**, n 45, p. 63-86, set 2007. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/publicacao/revista-do-ieb-n-45>. Acesso em: 01 ago.2016.

MOURA, Flávio. Mário Pedrosa e o neoconcretismo. **Revista Novos Estudos**, v. 99/ pp. 137-157, jul. 2014. Disponível em: <http://novos estudos.uol.com.br/v1/issues/view/161>. Acesso em: 01 ago.2016.

NUNES, Fabrício Vaz. **Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popcreto”**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

